

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

Australia

Um lugar de coincidência

Volume I

Joana da Conceição

Dissertação para obtenção o grau de Mestre
em Práticas Artísticas Contemporâneas

Orientador: Miguel Leal

Porto, 2008

ÍNDICE:

1 Introdução	3
2 Australia: uma apresentação	13
2.1 Australia e Austrália	15
2.2 Uma Carta Individual da Austrália: Australia	17
2.3 Os pontos da carta: obras	21
2.4 «E», o Processo de Trabalho	23
2.5 Cartografias Provisórias, Apresentação Pública do Projecto	29
2.6 Glossário	31
3 Expedição à Australia	35
3.1 Procurar e Encontrar	37
3.2 A Paisagem da Australia, um espaço de coincidência	41
3.3 A paisagem como superfície de inscrição	45
3.4 Memória	49
3.5 O Tempo na Australia	53
3.5.1 Panorama Zero	55
3.5.2 Antecipando o Futuro	59
4 Conclusão	63
5 Bibliografia	69

1 Introdução

Introdução

Esta dissertação insere-se na categoria de trabalho de projecto, o que corresponde à elaboração de um trabalho prático acompanhado de um relatório.

Resumo

Australia é um trabalho processual que reúne obras em diversos suportes, todas com o mesmo título – *Australia* – e que são numeradas segundo a sua ordem de produção. Insere-se numa lógica pós-medial e na compreensão de um campo expandido da arte. Este projecto foi iniciado em Janeiro de 2007 e pretendo continuar a desenvolvê-lo por tempo indefinido.

A *Australia* existe num espaço de coincidência entre a *Austrália* e outros objectos, e o projecto consiste numa cartografia desse espaço.

Este projecto explora as possibilidades que o campo específico da arte oferece enquanto espaço de reflexão e invenção de novas formas de relacionamento com o mundo, tendo em conta as dificuldades que esta abertura actualmente apresenta.

Abstract

Australia is a work in progress that comprehends pieces of diverse media, all of which bare the same title – *Australia* – and are numbered according to its order of production.

It exists in a post-medial logic and on the comprehension of an extended field for art.

This project was started in January 2007 and I intend to keep developing it for further undetermined time.

Australia exists in a space of coincidence between *Australia* and other objects, thus the project consisting of cartography of that space.

This project explores the possibilities which the specific field of art has to offer as an area for thinking and inventing new ways of interacting with the world, having in mind the difficulties that this approach carries nowadays.



Australia 1

Este projecto começou na *Australia 1*. Isto pode parecer redundante, dado que esta obra é a primeira do projecto e o começo diz respeito ao início, mas não é disso que se trata. Foi na consequência da apresentação desta obra, à altura *Austrália: como construir*, que me apercebi de uma série de problemas que atravessavam o meu trabalho.

A *Austrália: como construir*, foi uma tentativa, dentro da prática artística, de questionar a realidade como uma estrutura culturalmente construída segundo esquemas de poder.

Devido ao facto de não ter tido em atenção as estruturas de recepção da arte e de ter tratado de forma superficial um conteúdo ao mesmo tempo genérico e complexo, considerei que este trabalho tinha falhado.

Apesar da minha vontade em criar uma dinâmica não moralista entre natureza e cultura, não fui capaz de superar a polarização entre elas. Tomei como dado adquirido uma liberdade pós-medial que tornou o trabalho descomprometido com os problemas da disciplina artística e, de um modo quase exclusivo, participativo de uma realidade sócio-cultural. Dado que a oposição entre natureza e cultura é ainda hoje motivo de discussão, e por mais que a minha posição relativamente à dinâmica do binómio não fosse a mesma, a confrontação de objectos distintos, como acontece entre a planta e o globo terrestre, acaba por ter a proverbial leitura da ecologia. Desta forma o meu trabalho passou a estar «numa relação de concordância com os instrumentos de comunicação de massa, com a informação e com a moda», tornou-se automaticamente parte do *mercado da comunicação*¹. Perniola identifica esta diluição da arte na vida como uma postura ingénua a par da que identifica a arte com a obra de arte, essencialmente porque ambas «pretendem detectar a arte na sua totalidade, como entidade bem determinada ou como comunicação imediata [...]»² Foi na tentativa de superar esta ingenuidade que comecei a *Australia*.

O abandono do seu terreno tradicional e consequente expansão permitiu à arte constituir-se como um território de reflexão sobre a realidade e como meio de produção de conhecimento. Mas como Perniola assinala referindo-se à arte a par da filosofia, «devido a este abandono dos seus terrenos tradicionais, a arte e a filosofia encontram-se ambas expostas ao perigo da

1. PERNIOLA, Mário – *A Arte e a Sua Sombra*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 8.

2. Ibid., p. 8.

banalização, da homogeneização, senão da trivialidade; e devido também a essa vontade de manter a relação com a sociedade, assiste-se à erosão da especificidade das suas mensagens e – o que ainda é mais grave – ao risco de se verem suplantadas por imitações mais acessíveis e comerciais, de acordo com o ditado «a má moeda faz desaparecer a boa».³

Com este projecto *Australia*, eu pretendo reformular a questão que coloquei inicialmente em *Austrália: como construir*, isto é, expor a realidade como uma estrutura culturalmente fabricada segundo esquemas de poder, mas doravante tendo em conta as estruturas de recepção do trabalho artístico.

Considerando que a arte, como refere Perniola, abandonou o terreno tradicional que a protegia estando actualmente exposta ao perigo da banalização, procurei abordar a realidade tentando não comprometer a especificidade do discurso artístico. Para isso usei a Austrália como uma porta de entrada para a dinâmica interna do processo de produção de realidade (explorando o conceito de *virtual* em Deleuze) e criei a *Australia*.

Para Deleuze «não existe um objecto puramente real. Qualquer real se rodeia de uma bruma de imagens virtuais.[...] uma percepção real rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais que se distribuem por circuitos móveis cada vez mais afastados, cada vez mais amplos, que se fazem e desfazem. São recordações de ordens diferentes: são ditas imagens virtuais na medida em que a sua velocidade ou a sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de inconsistência.»⁴ A *Australia* cresce precisamente nessa bruma ou névoa que são as imagens virtuais da Austrália.

Estas imagens virtuais são inseparáveis do objecto real e interferem no processo de construção de realidade de qualquer sujeito. Elas são inclusive imprescindíveis em tal processo como assinala José Gil, «[...] toda a percepção de um objecto actual se rodeia de um mundo de «virtuais». Mundo de um dinamismo intenso, problemático, sem o qual a percepção visível não seria possível pois não se poderia dar sentido ao objecto (este reduzir-se-ia à sua superfície figurada isolada, não conectada, incompreensível). O empírico puro não existe.»⁵

Ao construir a *Australia* a partir dos virtuais da Austrália permito-me abordar a questão da realidade e dos esquemas que a estruturam de um forma reflexiva, porque faço uso desta dimensão do processo de construção de realidade para criar o meu projecto. Ao tornar visível esta dimensão da realidade, que apesar de ser estrutural para a sua construção mantém-se sempre invisível, exponho a pluralidade que ela esconde, e destaco o sujeito como seu participante activo, em vez de sujeito passivo. Este processo de criação de um “duplo” de um objecto real remete para o uso que Marcel Broodthaers fazia da ficção e que Rosalind Krauss propõe como sendo o seu *medium principal*. Krauss sustenta através das palavras do próprio que a ficção sempre pareceu conter uma dimensão revelatória para ele, «(...) como ele disse da diferença entre museu oficiais e o seu próprio: “uma ficção permite-nos apreender a realidade e ao mesmo tempo o que ela esconde.”»⁶

Apesar de em *Australia* não se construir propriamente uma ficção, porque o meu método é o de tornar visíveis, ou mesmo materializar os vir-

3. *ibid*, p. 103.

4. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire – *Diálogos*, Lisboa: Relógio d’água, 2004, p. 179, 180.

5. GIL, José – “Um virtual ainda pouco virtual.” *Revista de comunicação e linguagens: Imagem e vida*. Relógio d’água: Lisboa. Nº31 (2003), p.17

6. «[...] what I think functioned as the master medium for Broodthaers, namely fiction itself, as when Broodthaers referred to his museum as “a fiction”. For fiction always seems to have contained a revelatory aspect for him; as he said of the difference between official museums and his own: “a fiction allows us to grasp reality and at the same time what it hides.”»

KRAUSS, Rosalind - “A Voyage On The North Sea” *Art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames and Hudson, , 2000, pp. 46,47. Citação de Broodthaers conforme na nota original: Press release for “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité” (Kassel, 1972).

tuais da Austrália, o princípio é o mesmo que o do museu de Broodthaers, apreender a realidade e o que ela esconde.

As imagens virtuais de um objecto são múltiplas, por isso este projecto faz-se de obras em diversos suportes e tipologias. Assim, *Australia* até ao momento compõe-se de desenhos, esculturas, fotografias e objectos encontrados nos quais se incluem postais, diapositivos, gravuras, fotografias, textos e artigos de revista. Esta metodologia de catalogação de vários objectos sob um mesmo título (método semelhante ao do já referenciado Marcel Broodthaers de intitular de *figure* objectos ao acaso), permite-me construir uma pesquisa mais profunda sobre a questão da produção de realidade mas também constitui um método que possibilita a experimentação. Por experimentação neste projecto, eu entendo a possibilidade que este método de trabalho oferece de reinventar continuamente o objecto de estudo e a própria prática utilizada. As imagens virtuais da Austrália são de natureza diversa e a sua inclusão obriga a uma reestruturação contínua do projecto, tanto a nível prático como a nível conceptual.

Quando falamos de virtuais de um objecto estamos a falar de imagens imateriais. Em *Australia* materializam-se essas imagens virtuais, tornando-as também objecto. Estes novos objectos, tal qual a Austrália, também se rodeiam de virtuais. Assim o projecto cresce permanentemente, porque cada novo objecto representa não apenas um virtual da Austrália, mas também um objecto com os seus próprios virtuais. Neste processo de trabalho, são as obras que definem o que é a *Australia*.

Ao compreendermos este avanço é fácil entender que a *Australia*, em determinadas alturas do projecto, se transforme em algo mais do que um conjunto de virtuais da Austrália; mas também que cada objecto nunca deixa de ser também um virtual da Austrália, por mais longe que possa estar dela.

Dado que este projecto se insere no contexto específico da arte, os virtuais destes objectos não se referem exclusivamente à realidade sócio-cultural, mas também a uma realidade artística. Os virtuais dos desenhos da *Australia*, por exemplo, referem-se tanto aos virtuais da Austrália quanto aos do próprio *medium* do desenho.

Não nos devemos concentrar na ideia de que as imagens virtuais correspondem literalmente a imagens. Os virtuais podem ser conceitos, não ter uma forma.

De maneira a tornar mais compreensível todo o meu processo de trabalho, elaborei um esquema sustentado em conceitos que desenvolvo neste relatório.

Partindo do princípio que um objecto não existe no seu *empírico puro*, apresento o conceito de *teia relacional* que pretende descrever o espaço dinâmico que se desenvolve entre o objecto e o sujeito que o percebe, neste caso, entre mim e a Austrália. O resultado desta reflexão alargada sobre a Austrália aparece esquematizado segundo uma *carta individual* que visa mapear esse mesmo espaço. Os *pontos* desta carta correspondem às obras do projecto. Estes *pontos* resultam da *convergência* entre a

Austrália (considerando as suas diversas imagens virtuais) e os objectos divergentes, e são eles que definem o que é a *Australia*. Às apresentações do projecto chamo *cartografias provisórias*.

A convergência da Austrália com objectos divergentes propõe uma organização da realidade diferente daquela que restringe os objectos às suas características diferenciáveis; faz-me procurar espaços de coincidência entre os objectos.

Este método permite-me aceder a processos de significação construídos culturalmente, que resultam em estruturas e organizam o nosso entendimento do mundo. Durante o período a que corresponde este mestrado os dois grandes temas internos ao projecto que desenvolvi foram a paisagem e o tempo.

Este relatório está dividido em duas partes. A primeira parte – que corresponde ao capítulo 2. *Australia, uma apresentação* – visa explicar o meu processo de trabalho; e a segunda – 3. *Expedição à Australia* – funciona como um prolongamento do trabalho prático onde são tratados processos internos ao projecto, quer práticos quer conceptuais, que marcaram esta etapa do projecto.

Na alínea 2.1 *Australia e Austrália*, explico a relação entre estas as duas palavras. Em 2.2 *Uma Carta Individual da Austrália: Australia*, introduzo os conceitos de “carta individual” e de “carta de conjunto” para descrever a relação de um e de vários sujeitos, respectivamente, com um objecto. A partir desta distinção apresento a minha carta individual da Austrália, a *Australia*, e exponho o processo dinâmico que está na base da sua construção, a “teia relacional”. De seguida, em, 2.3 *Os pontos da carta: obras*, apresento as diferentes tipologias de obras que o projecto reúne até ao momento.

Em 2.4 *O Processo de Trabalho*, explico como o projecto evolui através de um processo de convergência entre objectos heterogéneos, formando os pontos da minha carta individual da Austrália que correspondem às obras do projecto. Dentro deste capítulo distingo ainda quatro tipos de convergências presentes em *Australia*, e descrevo alguns exemplos de como ocorrem esses processos de convergência.

A alínea 2.5 *Cartografias provisórias*, refere-se às apresentações públicas do projecto as quais designo, como já referi, de cartografias provisórias. Exponho as razões que me levam a classificá-las desse modo e a escolher a instalação como forma privilegiada de exposição. A última secção desta primeira parte, 2.6 *Glossário*, pretende auxiliar a leitura das anteriores, apresentando de uma forma simples e resumida os conceitos que introduzi nas precedentes secções.

A segunda parte do relatório – 3. *Expedição à Australia* – trata de assuntos internos ao projecto.

Na primeira alínea desta segunda parte, 3.1 *Procurar e encontrar*, exploro a relação dos objectos encontrados com o projecto e, tomando como exemplo alguns deles, o modo como estes se relacionam com a Austrália.

O texto deste capítulo não é um texto linear, é fragmentado e intercalado com imagens dos objectos, para desta forma aproximar o leitor do processo de convergências que descrevi na alínea 2.3 *O Processo de Trabalho*. Esta metodologia repete-se em várias alíneas ao longo da segunda parte do relatório.

Em seguida, 3.2 *A Paisagem da Australia, um espaço de coincidência*, é a primeira de duas alíneas dedicadas à paisagem. Nesta, através dos diapositivos anexados ao projecto, identifico uma fissura no conceito de paisagem que me permite explorar a paisagem como um espaço de coincidência. Ao pretenderem retratar o carácter sobrenatural da paisagem estes diapositivos deixam de definir o local que retratam. Esta indefinição produz um espaço de coincidência que permite incorporar estas imagens como paisagens da *Australia*. Já em 3.3 *A paisagem como superfície de inscrição*, exploro a paisagem enquanto superfície. Primeiramente exponho uma convergência entre os desenhos e a paisagem, já que ambos são superfícies de inscrição, a folha de papel do desenho, e a superfície terrestre do tempo presente. Esta identificação da paisagem como superfície de inscrição do presente leva-me ainda a propor uma linha temporal vertical, que identifica o passado com o subsolo e o futuro com o céu.

Na alínea seguinte, 3.4 *Memória*, procuro descrever o processo de articulação do desenho com assuntos externos, nomeadamente a memória. Entendendo este «[...] *medium* como um conjunto de convenções derivadas das (mas não idênticas às) condições materiais *deste suporte técnico*, convenções a partir das quais se pode desenvolver uma forma de expressividade que pode ser tanto projectiva como mnemónica.»⁷ A memória é também um processo de reconstrução da realidade, na medida em que reconstrói o passado.

Na alínea 3.5 *O Tempo na Australia*, introduzo o tema do tempo e proponho uma leitura do passado diferente daquela que o identifica como irrecuperável. Uma proposta que é desenvolvida nas próximas alíneas de duas formas distintas. Na primeira identificando um espaço de coincidência entre o futuro e o passado, e na seguinte através de antecipações do futuro obsoletas.

No texto, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”,⁸ Robert Smithson qualifica o cenário de construção de uma auto-estrada, com que se depara, como *panorama zero*.

Em 3.5.1 *Panorama zero*, argumento que este panorama, porque é o que permite a Smithson introduzir o conceito de ruínas ao contrário, representa um espaço de coincidência entre o passado e o futuro. Coincidência esta que volto a encontrar, adiante no mesmo texto, no conceito de falsos futuros, e do facto de Smithson referir que o futuro se perde no passado.

Na alínea que encerra esta segunda parte, 3.5.2 *Antecipando o Futuro*, referindo-me aos artigos de revista indexados ao projecto entre o número 35 e 99, e argumento que as antecipações de futuro, quando obsoletas podem elas próprias constituir-se como uma simetria da história, afirmando desta forma o passado, não exclusivamente como *o que foi*, mas também *o que poderia ter sido*.

7. «[...] a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic.» KRAUSS, Rosalind – “Reinventing the medium”. *Critical Inquiry*, Vol.25, n.º2 (1999), p. 296.

8. FLAM, Jack [ed. Lit.]: *Robert Smithson: the collected writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p.68-74.

2 Australia: uma apresentação

2.1 Australia e Austrália

A palavra *Australia* não existe na língua portuguesa, mas à excepção do acento agudo no segundo «a», é em tudo igual à palavra *Austrália*. Mas se considerarmos a língua inglesa, por exemplo, ela designa o país a que em português chamamos Austrália.

Portanto, podemos então concluir que as palavras *Australia* e *Austrália* designam o mesmo objecto em línguas diferentes e que cada uma dessas duas línguas reconhece apenas uma das palavras como correcta. Ao escolher o nome *Australia* para o meu projecto não o fiz com o intuito de usar a palavra inglesa, mas antes como uma variação da palavra que em português designa esse território, pretendendo desta forma trabalhar uma realidade que ultrapassa a especificidade desse país, mas sem nunca me desprender totalmente dela.

Quando uma pequena variação é introduzida numa palavra de conhecimento e uso generalizado, é natural que se recorra à palavra de origem para descodificar o significado da nova palavra. Não existe uma diferença suficiente em *Australia* que a distancie da sua semelhante Austrália, contudo ela não é igual, gerando-se uma tensão entre as palavras.

Um exemplo da verificação deste ajustamento, são as situações de exposição, como é o caso de catálogos, publicações ou fichas de sala. Nesses momentos acontece uma espécie de materialização dessa tensão linguística quando o título do meu projecto aparece por uma questão de erro trocado de *Australia* para Austrália. Apesar de ser provável tratar-se do resultado da acção de um corrector ortográfico automático, esta ocorrência não deixa de inadvertidamente se tornar ilustrativa do exercício intelectual inconsciente que nos leva a relacionar estas duas palavras.

Mas se por um lado, a diferença mínima entre as palavras não é suficiente para que *Australia* se distancie da palavra de origem, por outro, não existe uma correspondência total entre ambas. A ausência do acento perturba a palavra original, impedindo que coincidam. É dentro desta margem que o projecto evolui.

O espaço que corresponde à *Australia* descende da Austrália, mas transforma-se em algo mais. A metodologia usada para a sua construção faz com que a *Australia* se transforme num lugar de coincidência da Austrália com outros objectos. Assim, não existe uma verdadeira distinção entre os dois espaços, mas estes também não coincidem.

A *Australia* representa a possibilidade de tornar visível um outro lado da Austrália. Um lado confuso e subjectivo, em permanente convergência com outros objectos, que se afasta de tal forma da Austrália que esta deixa de ser central no projecto.

Australia reflecte a instabilidade da fronteira do que ainda é Austrália e quase é outra coisa.

2.2 Uma Carta Individual da Austrália: *Australia*

Pensemos na Austrália, consideremos todas as suas características ditas objectivas, como serão certos dados geográficos ou factos históricos, mas também as características subjectivas que esse lugar nos sugere. Imaginemos essas características como pontos de uma carta, em que cada ponto diz respeito a uma característica, imagem ou sensação específicas. Esta será a nossa carta individual sobre a Austrália.

Se cruzássemos as cartas de diferentes observadores verificar-se-ia que enquanto alguns pontos seriam comuns a vários observadores, senão à sua totalidade, outros repetir-se-iam muito pouco, e, outros ainda, não se repetiriam de todo. Os pontos mais repetidos das cartas seriam, naturalmente, os que dizem respeito às características objectivas da Austrália, enquanto que os menos frequentes assinalariam as características subjectivas que os diferentes observadores atribuem à Austrália.

Por uma questão de organização visual desta nova carta resultante do cruzamento de várias cartas individuais, a que vou chamar carta de conjunto, vamos dispor os pontos do centro para a periferia, consoante o número de vezes que são repetidos. Assim, vamos observar um núcleo concentrado que progressivamente se dissipa numa periferia de pontos cada vez mais dispersos.

Esta carta de conjunto representa a visão de vários sujeitos sobre o mesmo objecto, representa um esforço de organização do mundo que as que estão na sua génese representam a visão individual de um sujeito. As cartas individuais são desorganizadas e não distinguem entre um núcleo e uma periferia; são caóticas.

A carta de conjunto por sua vez ilustra a dinâmica dominada pela necessidade social que existe em restringir um objecto às suas qualidades diferenciáveis de forma a promover um mundo organizado onde a comunicação entre os homens seja o mais inequívoca possível. Apesar das vantagens evidentes que este tipo de relação com os objectos providencia ao nível da comunicação, tal não reflecte a complexidade da relação de um sujeito com um objecto.

A atribuição de significado a um objecto por um sujeito é sempre um processo que leva o objecto a configurar-se para além das suas qualidades diferenciáveis. Como implica a bagagem e estrutura das experiências subjectivas do sujeito com o objecto, a carta individual que ele elaborar não corresponderá exclusivamente às características do núcleo da carta conjunta.

Na periferia da carta conjunta estão essas experiências subjectivas dos vários sujeitos de quem as cartas individuais foram cruzadas. Este modelo com um núcleo e uma periferia tornou-se necessário porque não existe uma efectiva exclusão de experiências quando diferentes sujeitos comunicam sobre o mesmo objecto, elas mantêm-se como uma sombra na comunicação que a qualquer momento pode produzir desentendimento. Ao núcleo pertencem as características verificáveis do objecto, aparecendo como uma base de entendimento entre os vários sujeitos sobre o mesmo

e simbolizando a Austrália sobre a qual todos estamos de acordo. A comunicação tem por base a diferenciação dos objectos e por isso tende a restringir um objecto às suas características verificáveis.

Considerando que o núcleo implica multiplicidade de correlações, só a combinação de várias características designa a Austrália e não outro qualquer lugar. Por exemplo, constatar que a Austrália é uma ilha não basta, porque não diferencia esta ilha de qualquer outra, apesar da afirmação estar correcta. No entanto se afirmarmos que a Austrália é uma ilha situada no Oceano Pacífico, com 7 686 850 km², estas características bastam para a distinguir, porque no Pacífico não existe outra ilha com a mesma área. Mas poderíamos usar outras combinações para diferenciar a Austrália.

Uma carta individual de um objecto não tem fronteira porque ela resulta da integração do objecto no plano subjectivo do sujeito, ela é inconstante e precisa de ser constantemente cartografada.

Um objecto nunca existe isolado, no seu *empírico puro*, ele relaciona-se com outros objectos, conquistando o seu sentido e significado numa teia relacional que se estende desde o próprio até quem o percepção. Assim acontece com a Austrália, ela só tem significado para todo e qualquer sujeito quando este a relaciona com outros objectos, imagens, sensações, lembranças, etc., que ele experienciou e adquiriu. Esta interactividade, esta teia, é diferente de sujeito para sujeito, porque esta é uma configuração subjectiva.

Como esta teia ao invés de diferenciar procura estabelecer relações de convergência entre os objectos, a carta que dela resulta não restringe o objecto, antes fá-lo crescer para outros objectos. Além disso, este processo de convergência acontece não em relação à totalidade, mas de acordo com aspectos específicos do objecto que o sujeito identifica, resultando numa carta que reúne objectos divergentes.

Ao contrário da perspectiva segmentada da diferenciação que individualiza os objectos, aceder-se-á a um mundo complexo em que os objectos não têm fronteiras definidas, nem sequer existem numa linearidade temporal. Assim o espaço que cartografo é geograficamente desenraizado, vagueia sem restrições espaciais ou temporais, evolui através das novas convergências que vou alicerçando a partir da desconstrução da Austrália. Estas novas convergências representam os pontos de orientação provisórios que apontam trajectórias para o projecto e ao mesmo tempo vão definindo o objecto cartografado. Estes pontos são as obras.

A *Australia* não é à imagem da Austrália, porque se é a teia que teço até à Austrália e a partir dela que lhe confere significado, será também ela que lhe confere a forma.

Apesar da Austrália estar na génese do meu projecto, este excede os seus limites e as obras acompanham esse movimento. O projecto torna-se uma cartografia desse espaço invisível e pessoal, que vai tomando e mudando de forma à medida que novos trabalhos lhe são anexados. A continuidade do projecto segundo pontos de convergência entre a Austrália e objectos heterogêneos implica um movimento que vai da diferenciação para a indiferenciação.

Ao absorver elementos singulares de toda a parte, passado e presente, e ao reconfigurá-los no projecto, a Austrália deixa de corresponder exclusivamente aquela ilha de 7 686 850 km² no Oceano Pacífico.

2.3 Os pontos da carta: obras

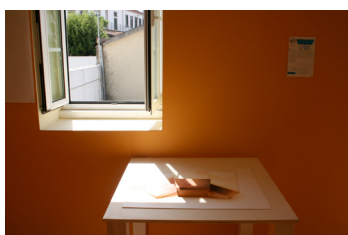
As obras são os pontos da minha carta individual e correspondem, por isso, a materializações do espaço abstracto que se desenha entre mim e a Austrália. No seu conjunto, definem o que é a *Australia*.

Cartografar este espaço abstracto entre mim e a Austrália implica materializá-lo, implica fixar pontos que povoam de forma desordenada e inconstante esse espaço. Fixar esses pontos equivale a transformar imagens abstractas em objectos, o que representa uma expansão da teia relacional. Cada novo objecto adicionado à carta também se envolve numa teia de relações que, para além de compreender a ligação à Austrália, compreende ainda uma série de conexões com novos objectos que não se encontravam anteriormente relacionados com a Austrália. Assim, a construção da carta aumenta de forma exponencial o objecto cartografado, a *Australia*.

É devido à natureza inconstante e carácter expansivo do objecto cartografado que o projecto compreende uma grande diversidade de meios. Nesta secção vou descrever sucintamente as várias tipologias de obras presentes em *Australia*.



Desenho – Este é o meio mais usado neste projecto. Para além do uso convencional que faço deste suporte, há a destacar dois tipos específicos de desenho: os tridimensionais, e os tridimensionais no solo.



- Desenhos tridimensionais – São desenhos com cortes e dobras que permitem que o desenho exceda a bidimensionalidade da folha de papel, (secção 3.3 *A paisagem como superfície de inscrição*). Dado que algumas construções a partir da folha de papel resultam muito frágeis, por vezes estes desenhos são colados sobre uma folha de alumínio. A grande maioria destes desenhos é apresentada na horizontal. Quando é esse o caso, são então colocados sobre as mesas, *Australia 32*.



- Desenhos tridimensionais no solo – São realizados directamente sobre o solo, escavando a superfície. (secção 3.3 *A paisagem como superfície de inscrição*)

Escultura – Nesta categoria incluo todos os objectos tridimensionais, que não os desenhos tridimensionais.

Pertencem a esta categoria as mesas e os bancos. Apesar de existir mais do que um exemplar de cada um destes objectos, e serem ligeiramente diferentes uns dos outros, eles representam apenas uma entrada no projecto. Todas as mesas são *Australia 32*, e os bancos *Australia 33*.

Australia 13;
Australia 159 sobre Australia 32
Australia 174
Australia 4



Obras modelos – Estas obras existem apenas em exposição. A obra é definida pelos materiais e por um modelo versátil, que deve ser adaptado ao espaço de exposição.

É característica destas obras funcionar como elemento aglutinador das várias obras em exposição.

Fotografia – A fotografia, até ao momento, tem sido usada como um meio de documentar o crescimento das *Australia 1*.

Objectos encontrados – Estes objectos são de natureza diversa, e a sua inclusão foi motivada por múltiplos factores.

- Gravuras – A escolha das gravuras deve-se a diferentes convergências que têm com a Austrália.

- Texto – Existe apenas uma obra que pertence a esta categoria, *Australia 30*. Este texto é uma descrição incompleta da cidade de Faro.

- Artigos de revista – A maioria dos artigos de revista anexados ao projecto versam sobre antecipações do futuro obsoletas. Há por vezes a necessidade de intervir sobre estes artigos, de forma a destacar a informação que diz respeito a esses futuros obsoletos, e ocultar texto ou imagem acessórios.

- Diapositivos – O critério de selecção destes diapositivos foi o de retratarem a paisagem. O que procuro nestas imagens é sobretudo uma indeterminação quanto ao local que retratam. Até ao momento existem três categorias de paisagem: monte, mar e neve. Todos os diapositivos têm cerca de vinte anos e estão degradados.

- Postais – À semelhança dos diapositivos, interessa-me que as imagens destes postais mantenham aberta uma zona de coincidência com outros possíveis lugares. Todos os postais são da costa da Ilha da Madeira. Estes postais podem também funcionar como suporte para outras obras como é o caso da *Australia 19*, em que a imagem digitalizada do *Australia 167* foi manipulada.

- Fotografias – De forma semelhante às gravuras, a anexação das fotografias ao projecto prende-se com convergências específicas identificadas entre as diferentes fotografias e a Austrália.



Australia 167
Australia 19

2.4 O Processo de Trabalho

A *Australia* existe num espaço de coincidência que resulta da convergência entre a Austrália e objectos que lhe são divergentes. Nesta alínea do relatório explico como funciona este processo de convergência.

Um exemplo útil para percebermos em que consistem estas convergências, é o exemplo do mimetismo.

O mimetismo descreve o fenómeno através do qual alguns animais imitam a aparência do meio tornando difícil, senão mesmo impossível, distinguir entre animal (forma) e planta ou meio (fundo).⁹

Esta convergência verifica-se apenas a nível visual, o que quer dizer que é parcial. Eles são indiferenciáveis a nível visual mas continuam a ser heterogéneos.

O ponto de indiferenciação entre os dois representa uma convergência idêntica à que se estabelece no meu trabalho, entre a Austrália e outros objectos.

Contrariamente ao que se passa com o fenómeno do mimetismo que está directamente ligado à visão e, consequentemente, ao que é visível, as convergências em *Australia* são na sua maioria invisíveis, mas o princípio é o mesmo: dois objectos heterogéneos que convergem em determinado ou determinados pontos, tornando-se indiferenciáveis.



Australia 164

Consideremos o caso dos postais da Ilha da Madeira (*Australia 163-169*) que indexei ao projecto: a Madeira é uma ilha tal qual a Austrália – não podemos dizer que sejam semelhantes fisicamente, mas são ambas ilhas –, o que representa um ponto de convergência que pode ser trabalhado. A linha que separa o mar da terra da Madeira não é a mesma que separa o mar da terra da Austrália, mas tanto uma como outra desenharam uma linha de fronteira entre o mar e a terra. O mar que cerca a Austrália não tem o mesmo nome que o que cerca a costa portuguesa, mas é porque eu consigo ver neste mar o mar que cerca a Austrália que encontro aí um ponto de convergência.

Não se trata de identificar formas ou ideias aprioristas relacionadas com a Austrália e a partir daí, avançando sobre a realidade material, estabelecer paralelos. Não é um processo que avança para o interior, não desinvisto a Austrália de todas as suas particularidades materiais ou físicas a fim de encontrar a forma retirada da matéria. A ilha da Austrália e a ilha da Madeira não são Ilhas – forma ideal – antes de serem a Austrália e a Madeira – forma material. Ambas as ilhas são produtoras e ao mesmo tempo produto do significado de ilha, ou ainda, uma dimensão contribui para o significado da outra.

Quando encontrei os postais da Ilha da Madeira, ao ver o primeiro, não percebi qual era o local retratado, e foi essa indefinição da imagem que se abriu à relação com a Austrália.

É no ponto específico em que convergem que a Austrália e a Madeira são indiferenciáveis. Mas elas são indiferenciáveis segundo o meu ponto de vista específico, segundo a convergência que estabeleço entre as duas ilhas. Os pontos de convergência são pontos de união entre dois objectos heterogéneos, tal qual no fenómeno do mimetismo eles desfazem os limi-

9. Veja-se o desenvolvimento que Rosalind Krauss (*Formless a user's guide*), e Deleuze & Guattari (*Rizoma*) fazem deste fenómeno.

tes dos objectos provocando a sua indiferenciação. Mas se no exemplo do mimetismo, porque se trata de um fenómeno visual, a indiferenciação provocada pela convergência do animal com a planta é observável e universal, na *Australia*, porque as convergências são produto do pensamento e construções mentais, a indiferenciação é abstracta e subjectiva. Estes pontos, onde objectos divergentes são indiferenciáveis, permitem fazer crescer uma linha que os atravessa, derrubando os muros que os dividem.

A indiferenciação é um ponto importante no meu trabalho, porque é através dela que consigo identificar espaços de coincidência entre objectos, o que me permite trabalhar conceitos como a paisagem ou o tempo, que adiante, na segunda parte do relatório, desenvolvo.

Este processo de trabalho abre a Austrália ao exterior fazendo-a sucessivamente convergir com outros objectos ou ideias. O seu movimento agregador é semelhante ao da conjunção «e»¹⁰, ligando várias partes da mesma proposição e não obedecendo a nenhuma lógica para além da a que se propõe (carta individual da Austrália). Avançar segundo este «e» significa que não há princípio nem fim no projecto, que estará sempre por acabar, ou que poderá sempre continuar. Significa que não há centralidade, que não há fronteira que possa ditar a inclusão ou a exclusão, que *Australia* não se resume exclusivamente às obras ou peças que constituem o projecto porque estas são tão importantes como o espaço intersticial entre elas.

4 «e»'s

As convergências são um processo activo de construção do projecto. Podemos identificar quatro níveis distintos de convergências, apesar dos quatro sucessivamente se complicarem uns nos outros.

- a - Austrália e *Australia*

A relação entre Austrália e *Australia* foi já explorada no capítulo 2.1. Resumindo, devido à semelhança entre as palavras, *Australia* remete cognitivamente para a Austrália. Esta convergência está presente em todas as obras.

- b - Objecto e título

Para perceber-mos esta convergência temos de separar, na obra, o objecto do título. Qualquer objecto quando anexado ao projecto passa a ter o título de *Australia*.

Como acima referi, o espaço que a teia relacional define é um espaço inconstante e sobretudo imaterial. O que quer dizer que todas as imagens ou qualidades que atribuímos a um objecto são imagens mentais. Em *Australia*, assiste-se a uma materialização dessas imagens, elas tornam-se objectos. Estes novos objectos também se irão rodear de imagens, como acontece com a Austrália, aumentando o espaço da *Australia*. Assim existem objectos que nasceram de convergências internas no projecto que não

10. RAJCHMAN, John – *Construções*. Lisboa: Relógio d'água, 2002. pp. 65-75

têm uma convergência directa com a Austrália. Contudo, como procuro, ou crio, objectos que mantenham sempre um espaço de coincidência, quando os intitulo de *Australia*, não comprometo a relação cognitiva entre *Australia* e Austrália.

- c - Dentro do objecto

As convergências internas dizem respeito sobretudo aos desenhos. Nestes trabalhos são articuladas uma série de convergências para além das referidas anteriormente.

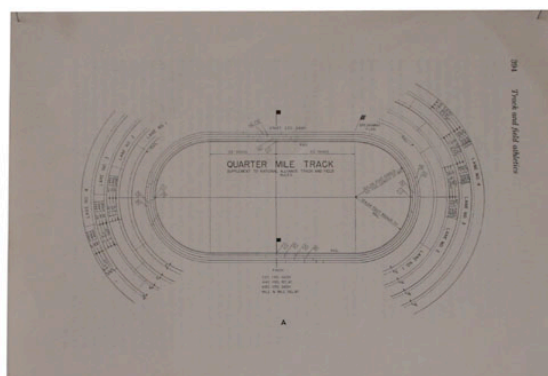
- d - Obra e obra

Aqui temos de distinguir entre o momento de produção e o de exposição. Relativamente ao momento de produção a relação entre as obras verifica-se quando uma obra serve de ponto de partida para outra. Como são as obras (pontos) que definem o projecto (carta individual), são também elas que orientam a sua progressão. Este processo de convergência é um processo de expansão da carta que ao mesmo tempo que avança redistribui sentido ao que já foi feito.

Existem ainda obras que funcionam juntas, como é o caso dos desenhos tridimensionais que são expostos no topo das mesas.

É nas exposições, que designo por cartografias provisórias da *Australia*, que as obras são colocadas lado a lado, interferindo directamente umas com as outras. Este é o momento em que as convergências têm maior preponderância afirmando o espaço invisível entre as obras como sendo tão importante como as obras.

Vejamos agora alguns exemplos de como ocorrem os vários tipos de convergência que identifiquei e de como se complicam uns nos outros.



Australia 29

Começemos pelo exemplo da *Australia 29*.

Neste caso foi a aproximação formal e funcional entre a pista de atletismo e a Austrália que me levou a anexar esta gravura.

Tal qual numa pista de atletismo, na Austrália a zona da ilha que concentra maior actividade e pessoas é a margem; o centro, na pista porque se

corre à sua volta, na Austrália porque o terreno é demasiado árido, apresenta-se comparativamente vazio. Ou seja, identifiquei uma convergência com a Austrália que me levou a incluir esta gravura no projecto.

O caso dos artigos de revista encontrados e catalogados entre os números 35 e 99 é diferente, a relação com a Austrália só surge por intermédio do título.

Estes objectos foram indexados ao projecto porque tratam de antecipações do futuro obsoletas (3.5.2 *Antecipando o Futuro*).

À data da sua edição, a maioria destes artigos apontavam possíveis futuros que, entretanto, passado o período que antecipavam, não se concretizaram. A maior parte destas especulações são de natureza tecnológica, dizem respeito ao *futuro da humanidade*, e compreendem portanto, a Austrália. Como este futuro a que se referem é abstracto e global, os artigos promovem um espaço de coincidência. Ao serem incluídos no projecto sob o título *Australia* estabelece-se uma convergência com a Austrália (Australia/Austrália), potenciando com esta posição novas leituras da Austrália.

Interessa-me que as convergências sejam abertas, e que sejam os espectadores a fazer as suas próprias leituras.

No fundo, o intuito é o de guiar o leitor por uma abordagem possível que foi escolhida e desenvolvida mas que não é única ou exclusiva. Algumas relações destacam-se mais do que outras, são mais trabalhadas, e é nessa fase em que se constituem como um nó que essas relações ganham uma relevância significativa que merece ser exposta de uma forma mais explícita.

Ao provocar avanços no projecto segundo pontos de convergência crio uma linha que se vai distanciando da Austrália, mas todos os trabalhos retornam à Austrália por intermédio do título. O projecto não é centrado na Austrália, aliás ele não tem centro porque uma carta individual é descentrada. E é por isso que todas as obras do projecto se dispersam no mundo.

Voltando ao exemplo da *Australia 29*, a pista de atletismo passou a ser um ponto da minha carta da Austrália.

Nesse sentido, a partir da convergência entre a Austrália e a gravura de uma pista de atletismo, podemos avançar segundo uma linha que propõe a paisagem como superfície de inscrição, um tema comum a várias obras do projecto, como, por exemplo, *Australia 20*.

Para avançarmos segundo esta linha, devemos ter em conta que esta gravura é um esquema com informação sobre as dimensões que uma pista de atletismo deve ter. Pelo facto de ser um modelo, um esquema para a construção de uma pista de atletismo, ela remete para o princípio activo de construir, um princípio transformador que atravessa praticamente todas as áreas da actividade humana, e propõe a paisagem como superfície de inscrição.

Fazer da Austrália uma pista de atletismo é uma alegoria semelhante à que Thomas More propõe para a formação da ilha da Utopia, explicando que foi Utopos quem ordenou que se cavasse o istmo que ligava Utopia ao continente¹¹.

Mas recordemos que esta é apenas uma das várias combinações possíveis. Pensemos agora a mesma obra numa hipotética situação de exposição, colocada entre *Australia 163* e *Australia 14*.

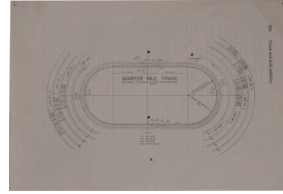


Australia 20

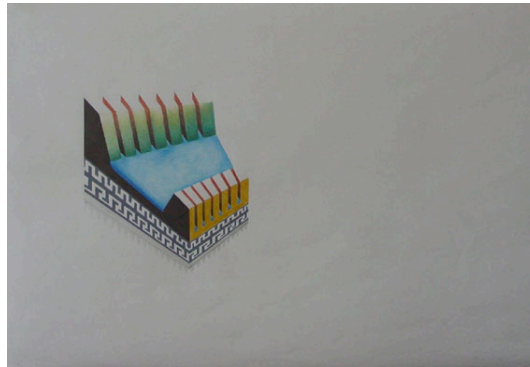
11. MORE, Thomas – *Utopia*. Mem Martins: Europa-América, p.62

Neste caso a aproximação formal entre a ilha da Austrália e o desenho alongado e arredondado reproduzido na gravura *Australia 29* é reforçado através da disposição escolhida para a exposição.

Australia 163
Australia 29
Australia 14



A *Australia 163* e a *Australia 14* são imagens de ilhas onde de diferentes formas é realçada a fronteira definida que este tipo de território tem com o mar. O mar rodeia a ilha evidenciando o seu recorte e isolamento na paisagem. O mesmo acontece com uma pista de atletismo, onde por razões diversas da ilha, como sejam as suas formas rigorosas e simétricas ou as suas dimensões, se destaca e isola do espaço circundante pela sua singularidade.



Australia 146

Esta questão do isolamento percorre muitos dos meus desenhos, como é o *Australia 146*. Muitos dos deles exploram essa dimensão de isolamento da ilha, emulando-a no papel branco. Neste trabalho podemos identificar outras convergências internas para além dessa entre a ilha, ou o mar, e o papel. Nomeadamente e a título de exemplo: referências ao passado (sobreposição de camadas) através de elementos decorativos da arquitectura clássica; antecipações do futuro através da reprodução de configurações futuristas de jogos electrónicos; e a reflexão sobre a paisagem enquanto superfície de inscrição do presente.

Estas relações serão desenvolvidas na segunda parte do trabalho: *Expedição à Australia*.

2.5 Cartografias provisórias

Eu designo as apresentações públicas do projecto de cartografias provisórias, porque é nestes momentos que exponho a carta individual que vou construindo da Austrália e porque a *Australia* está em permanente construção, não permitindo que nenhuma exposição seja definitiva.

As cartografias provisórias são sempre diferentes umas das outras, são reversíveis, desmontáveis e abertas.

As apresentações nunca englobam a totalidade dos que pertencem ao projecto. Como já referi, a *Australia* não se mede ou estrutura por um início, fim ou centro e a sua lógica vai-se construindo à medida que novas obras são indexadas. Para além disso, é comum que as apresentações se centrem em pontos específicos e internos do projecto, como sejam as questões do tempo ou da paisagem. Assim, qualquer apresentação só representará parcialmente a *Australia*.

Sendo que o espaço intersticial é tão importante como as obras e só pode ser experimentado em momentos de apresentação, e dado que existem inúmeras combinações possíveis entre as peças que resultam em invisibilidades distintas, cada exposição será apenas uma combinação. Mesmo que expusesse todas as peças de uma só vez, o espaço intersticial evidenciado representaria apenas uma combinação possível. O projecto não se resume às peças, a articulação entre elas é também essencial e por isso cada exposição é reversível e desmontável. E como qualquer exposição representa apenas uma visão da *Australia* que nunca é decisiva ou absoluta, podemos dizer que estas cartografias são sempre abertas. Dadas estas circunstâncias, a forma privilegiada de apresentação do projecto é a instalação.

As cartografias são também um diálogo com o espaço de exposição, e para que esse diálogo realmente aconteça, existem as obras modelo. Este tipo de obras, que só existe em exposição, consiste simplesmente nos materiais e num modelo que se impõe que seja adaptado ao espaço de exposição. Apesar destas obras só existirem em contexto expositivo, não é imperativo que uma exposição as compreenda.

2.6 Glossário

Teia relacional

Processo que pretende descrever a minha relação com a Austrália ou, em termos mais abstractos, a relação de um sujeito com um objecto. É um espaço mental, abstracto, invisível e inconstante.

Carta individual

Esta carta materializa o espaço invisível e pessoal resultante da minha relação com a Austrália. É uma cartografia da teia relacional.

Tem um carácter agregador. Compreende as particularidades da Austrália e as relações que esta estabelece com outros objectos.

Sendo que o seu objecto é de natureza inconstante e está em permanente crescimento, a carta precisa de ser sistematicamente actualizada.

A carta é o conjunto dos trabalhos, e actualizar a carta corresponde a adicionar um novo trabalho ao projecto.

Carta conjunta

Representa a visão conjunta de vários sujeitos sobre o mesmo objecto.

Esta carta resulta do cruzamento de várias cartas individuais e está dividida entre um núcleo e uma periferia.

Núcleo

Do núcleo fazem parte as características verificáveis do objecto. Constitui uma base de entendimento entre os vários sujeitos sobre o mesmo objecto. O núcleo implica uma multiplicidade de correlações, porque só a combinação de várias características particulariza um objecto.

Periferia

À periferia da carta conjunta correspondem as experiências subjectivas dos vários sujeitos de quem as cartas individuais foram cruzadas.

Pontos

Os pontos da carta individual correspondem às obras do projecto. São o resultado de um processo de convergência entre a Austrália e objectos divergentes.

São estes pontos que orientam a direcção do projecto e definem o objecto cartografado, a *Australia*.

Convergências

Processo através do qual o projecto evolui.

As convergências acontecem quando são identificados pontos de indiferenciação entre dois ou mais objectos diferentes. De um ponto de vista particular, estes objectos são simultaneamente indistinguíveis e heterogéneos.

As convergências entre objectos divergentes produzem os pontos.

Existem quatro tipos de convergências; *Australia*/Austrália, objecto/título, obra/obra e as intrínsecas à produção da obra.

Espaço de coincidência

É o espaço onde existe a *Australia*, e resulta da coincidência da Austrália com objectos divergentes.

Cartografias provisórias

Correspondem às apresentações públicas do projecto.

São abertas, sempre diferentes umas das outras, por isso desmontáveis e reversíveis.

3 Expedição à Australia

3.1 Procurar e encontrar

Crescemos e vivemos num mundo cultural, um mundo que não fizemos e num tempo específico que condiciona a nossa percepção do mundo sempre de uma forma particular e exercendo autoridade sobre nós. A maior parte do nosso conhecimento é mediado, senão a sua totalidade. Não podemos ver o mundo independente da cultura porque ela é parte integrante do que somos e condiciona a forma como vemos o mundo.

Todos estes objectos encontrados, que são indexados ao projecto, fazem parte desses artefactos e práticas sociais específicos do nosso tempo e reúnem em cada um a nossa história cultural.



Australia 26

Um dos primeiros objectos a ser anexado ao projecto foi uma gravura de um dicionário ilustrado que encontrei num alfarrabista¹². Na loja, ao desfolhar o dicionário reparei numa gravura que comparava a altura das montanhas mais altas do planeta com as mais altas construções do homem até então [o dicionário data de 1928]. Logo de imediato senti uma estreita ligação entre a gravura e um trabalho que andava a maturar que consistia em areia e alcatifa, mais tarde designado *Australia 4*. Ambos reflectiam sobre a fronteira entre o natural e o artificial, ou melhor, sobre o prolongamento do natural no artificial, sobre a semelhança que ambos os estados partilham. Na gravura compara-se a altura das montanhas mais altas do mundo com a dos edifícios mais altos construídos até então. Em *Australia 4*, a alcatifa castanha mesclada transforma-se progressivamente na areia que imita. Existe em ambas as obras o conflito pacífico próprio da acção do homem sobre o mundo natural, próprio de uma concepção de mundo que distingue entre o artificial e o natural. Mas ao mesmo tempo, através da semelhança que estas estruturas artificiais partilham com as naturais, assiste-se à dissolução dessa mesma distinção. Como se estes dois contrários se perseguissem ao ponto de se precipitarem um no outro, anulando a sua oposição. Anexei esta gravura como *Australia 26*.

12. AUGÉ, Claude [ed. Lit.] – *Nouveau petit Larousse illustré, dictionnaire encyclopédique*. Paris: librairie Larousse, 1928



Australia 27

Encontramos algo que procuramos, mas também aquilo que não sabemos que procuramos. Devo dizer que não sabia que procurava nenhum dos objectos que encontrei até agora. Nunca procurei uma multidão ou assistência de pessoas, mas mal vi esta fotografia das *corridas de Vila do Conde*, vi também as hordes de prisioneiros a serem transportados nos barcos para a Austrália, então colónia penal.

Não considero que se trate de um processo de *acaso objectivo*¹³, tal qual André Breton o descreve como um processo em que circunstâncias externas actuam em resposta aos desejos inconscientes da psique humana. Nem tão pouco uso de critérios de indiferenciação estética para escolher os meus objectos como o fazia Marcel Duchamp¹⁴. A minha postura resume-se a de estar atenta às invisibilidades. O meu ponto de partida é sempre a Austrália, mas como já expliquei anteriormente, esta Austrália não se restringe às suas características diferenciais. Note-se por exemplo que a questão natural/cultural que coloca o já mencionado *Australia 26* é transversal ao mundo e não particular da Austrália, ou de qualquer ponto geográfico específico.

Simplificando, existe uma série de preocupações que instigam e problematizam o meu trabalho, de forma que mesmo sem procurar me deparo com objectos que, de diferentes formas, vão de encontro a essas preocupações.

Todos estes objectos são muito valiosos para mim e para o desenvolvimento heurístico deste projecto, eles são uma espécie de monólitos negros que apesar de sólidos, duros e fechados têm uma força gravítica enorme. Por isso, eles não somente vão de encontro a preocupações que percorrem o trabalho como também acrescentam novas questões, complicam, puxando para si como um redemoinho o projecto.

Estes objectos estão carregados, não são inócuos ou estéticos, são nós complicados que adensam o conteúdo do projecto e o levam a crescer em linhas inesperadas.

O que me levou a anexar *Australia 27*, foi a convergência entre a multidão que assistia às corridas e as hordes de prisioneiros que eram transportados de barco para a Austrália. Mas esta não é apenas uma fotografia da assistência, ela é também uma fotografia, por exemplo, da corrida ou do carro. Ao indexar esta fotografia, não estou a indexar simplesmente a convergência que havia identificado mas a totalidade do objecto, que se

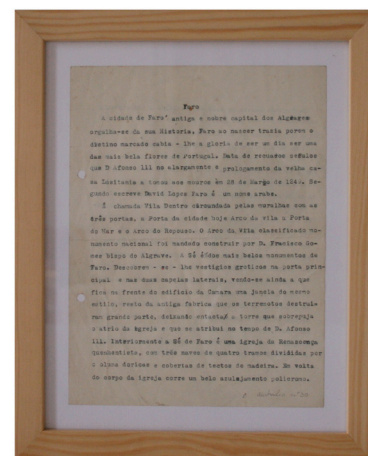
13. BRETON, André – *Conversations: The autobiography of surrealism*. Nova Iorque: Paragon House, 1993.

14. Marcel Duchamp descreve, nas notas da Green Box, o processo de selecção dos seus readymades como uma espécie de rendezvous: «Specifications for "Readymades" By planning for a moment to come (on such a day, such a date, such a minute), to inscribe a "readymade." The readymade can later be looked for (with all kinds of delays). The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous. Naturally inscribe that date, hour, minute, on the readymade as information. Also the serial characteristic of the readymade.» NESBIT, Molly; SAWELSON-GORSE, Naomi – "Concept of nothing: new notes by Marcel Duchamp and Warter Aressberg". In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon – *The Duchamp effect*. Massachusetts: The mit press, 1999, p.151.

rodeia da sua própria *bruma de imagens* virtuais. Da obra *Australia 27*, crescem novas convergências como a que identifiquei com a *Australia 28*, uma fotografia de uma pista de carros telecomandados. A pista de carros telecomandados de *Australia 28* é um brinquedo que reproduz numa escala reduzida a pista real da *Australia 27*.

Ao reproduzir uma estrutura real sobre a forma de um brinquedo, a *Australia 28*, reforça o carácter passivo da paisagem¹⁵ patente na *Australia 27*.

Australia 28
Australia 30



Tinha descoberto este texto sobre Faro há já algum tempo, encontrei-o por entre papéis e livros velhos em casa, guardei-o sem saber exactamente porquê, mas sempre exerceram fascínio sobre mim as descrições de lugares.

Julgo que este texto seja um vulgar exercício de escola, algo como uma cópia ou uma composição, daí os erros ortográficos. Descrever um lugar a alguém não é uma tarefa unilateral, é exigido que quem nos ouve ou lê complementa as nossas palavras ou imagens, e os erros ortográficos presentes no texto reforçam, inadvertidamente, esse papel activo do receptor. Para além dos erros ortográficos que apresenta, o texto não está completo, o que dificulta a compreensão do conteúdo.

Esta descrição de Faro, tal como as peças do meu projecto, envolve uma margem incomunicável que, à semelhança dos erros ortográficos, o receptor preenche com a sua experiência de forma a criar sentido.

15. A paisagem como superfície de inscrição e o seu consequente carácter passivo são temas desenvolvidos na alínea, 3.3 A paisagem como superfície de inscrição.



Australia 168

Quando encontrei este postal, mais tarde *Australia 168*, não identifiquei qual era o local retratado, e foi essa indefinição da imagem que abriu à relação com a Austrália. Tudo o que vi primeiramente foi uma ilha, a linha de fronteira entre o mar e a terra e a linha do horizonte.

Um título de uma peça geralmente assume o papel de mediador entre o objecto e o espectador, ajudando a descodificar parcialmente o conteúdo não explícito da obra. Quando é apresentada uma paisagem cujo título é *Australia*, é legítimo pensar que se trata de uma paisagem da Austrália.

Estes objectos, que retratam ou descrevem outros lugares que não a Austrália, possuem uma margem de indeterminação em relação ao objecto que retratam. É nessa margem, ou espaço que existe a *Australia*.



Australia 125

Os diapositivos encontrados e indexados entre os números 100 e 135 são fotografias de paisagem, e estão divididos em três categorias: monte, mar e neve.

Cada *medium* tem uma relação distinta com o passado, presente e futuro, o diapositivo puxa para o presente uma imagem do passado. Contudo, como os diapositivos escolhidos são na sua maioria fotografia de paisagem, não nos apercebemos, a não ser pela degradação da película, que se trata de imagens com mais de vinte anos.

3.2 A Paisagem da Australia, um espaço de coincidência



Australia 100

A paisagem produz modelos mentais pré-fabricados do mundo natural que carregamos culturalmente. É responsável por uma série de equívocos na correspondência entre o mundo natural concreto e a ideia de realidade natural. A arte, nomeadamente a pintura de paisagem, possui um papel determinante neste processo.

O termo paisagem aparece com o capitalismo na Europa renascentista, foi o termo que passou a ser aplicado às representações da natureza. No sentido cénico, a palavra paisagem tornou-se num sinónimo virtual de natureza: uma pintura representando uma visão do cenário natural interno.¹⁶

Esta representação não tinha que corresponder directamente à forma física da realidade natural. Como muitas outras representações da altura, obedecia a uma série de convenções artísticas de ordem ideológica e formal. Assim, o mundo natural representado não correspondia à realidade da natureza. Aliás, era até comum proceder-se a reorganizações paisagísticas do próprio terreno, de forma a obter uma paisagem mais natural.

A palavra natureza é um significante que possui mais de um significado, que por sua vez se ligam a imensos referentes. A complexidade do termo advém dessa grande quantidade de significados e referentes a que o associamos. Três significados possíveis para natureza, são: o mundo não humano, a essência de qualquer coisa e uma força inerente.¹⁷

Australia 112



16. OLWIG, Kenneth, "Sexual Cosmology - Nation and landscape at the Conceptual Interstices of nature and culture; or, what does Landscape really mean?". In BENDER, Barbara - *Landscapes politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1995. pp 317-324.

17. CASTREE, Noel - *Nature*. Londres: Routledge, 2005. p.36

A ideia de natureza precede o próprio ambiente real, por isso as pinturas de paisagem que deveriam retratar simplesmente a natureza, retratam também o mundo não humano, a essência de qualquer coisa, um carácter intrínseco, uma disposição ou temperamento, ou ainda uma força criadora e controladora do universo. A natureza é representada conforme é entendido que ela deve ser – um carácter abstracto que se sobrepõe à sua realidade concreta. Este aspecto normativo transforma a natureza em “não-natural” ou, se quisermos, sobrenatural.

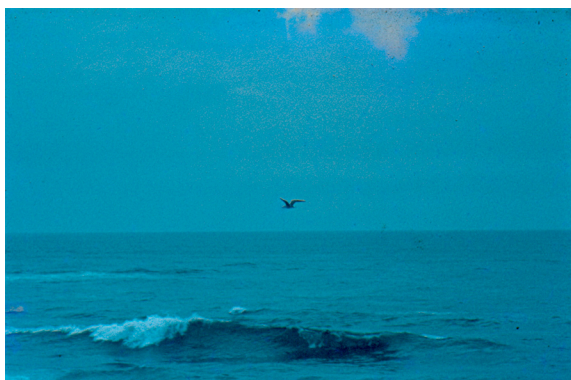
A pintura de paisagem, que é algo concreto, tem um significado abstracto (o natural ideal) e para gerar significado refere-se a algo exterior a si e familiar ao espectador – a realidade natural. O que acontece é que o significado deixa de ser aplicado primeiro à pintura de paisagem e passa a ser directamente aplicado ao referente, a realidade. Assim, o mundo concreto passa a ser entendido segundo um esquema normativo e ficcional do que deve ser a natureza, e não o que realmente é a natureza.¹⁸

Tal como a pintura, a fotografia alimenta essa dimensão sobrenatural da natureza que herdamos.

O critério de selecção de diapositivos que usei foi o de escolher imagens que reflectissem esses significados de natureza que referi anteriormente: o mundo não humano, a essência de qualquer coisa e/ou uma força inerente.

Na tentativa de retratarem esse carácter sobrenatural da paisagem, estes diapositivos desprendem-se do lugar particular que retratam e perdem a referência temporal ao tempo em que foram realizados. Essa indeterminação relativa ao local específico destas paisagens representa um espaço de coincidência com outros lugares. E a intemporalidade que adquirem liberta-as do escrutínio do tempo.

A paisagem da *Austrália* vive desse excedente, desse espaço indeterminado que as representações da natureza geram.



Australia 116

Essa natureza ideal é constante e não incorre de transformação ou degradação como a sua congénere física. Mas nestes diapositivos a paisagem envelhece, as cores vão perdendo o contraste, a imagem vai-se degradando em simultâneo com o suporte.

O diapositivo, devido às suas características químicas, é um material sujeito à degradação irreversível causada pela passagem do tempo. Apesar da paisagem conquistar essa indefinição temporal ao procurar re-

18. OLWIG, Kenneth, “Sexual Cosmology - Nation and landscape at the Conceptual Interstices of nature and culture; or, what does Landscape really mean?”. In BENDER, Barbara - *Landscapes politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1995. pp 317-324.

presentar o natural, ele obriga a que a imagem volte a inscrever-se na história, como um fio que prende um balão. E é através da degradação do diapositivo, e pelo facto de se tratar de um diapositivo (objecto já obsoleto), que podemos afirmar com convicção que estas são imagens do passado, e é essa prova de fisicalidade que lhes subtrai o carácter intemporal que procuraram fixar.

3.3 A paisagem como superfície de inscrição

Australia 123



«A crer no que dizem, e que aliás, em parte, é confirmado pela configuração do território, nem sempre Utopia foi uma ilha. Foi o rei Utopos que dela se apoderou e lhe deu o nome (...)

Logo que penetrou na então península e, vencedor se apoderou dela, ordenou que se cavasse e se cortasse um istmo de quinze milhas de comprimento que ligava a península a outras terras. Assim o mar cercou a terra da Utopia.»¹⁹

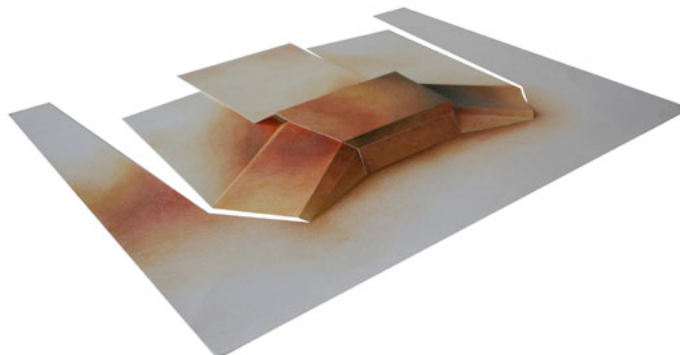
A folha de papel é a superfície de inscrição do desenho, tal como a superfície terrestre é do tempo presente.

Em qualquer tempo histórico, a paisagem é diferente porque reflete a concepção de mundo desse dado período histórico. Esta consecutiva transformação da paisagem transforma-a em passiva e, ao mesmo tempo, reforça a ideia de superfície, de ausência de profundidade. A paisagem é, portanto, uma superfície passiva em que registamos as particularidades de cada momento histórico.

A folha de papel é uma superfície plana, e os desenhos que tinha realizado até então eram expostos na vertical. Na tentativa de explorar o carácter passivo e superficial da paisagem, tornou-se necessário subverter estes dois princípios e, por isso, comecei a cortar e a dobrar a folha de papel e a apresentá-la na horizontal. Apesar de se tornarem tridimensionais, continuo a tratá-los como desenhos (desenhos tridimensionais) porque partem do princípio implícito da folha branca, o de superfície de inscrição.

O desenho ocupa apenas uma das faces da folha de papel, a outra permanece escondida.

Australia 159



19. MORE, Thomas – *Utopia*. Mem Martins: Europa-América, p.62

Com base em narrativas míticas, Denis Cosgrove em, *Landscapes and Myths, Gods and Humans* considera a paisagem do mundo como superfície. Das narrativas sobre Gaia ²⁰, e sobre o Manto de Gaia, que apresenta, destaca o facto de todas elas assinalarem a divisão tripartida do mundo entre céu, terra e profundezas. O Manto de Gaia que separa o céu das profundezas.

«É sobre o Manto de Gaia que os humanos vivem e a partir dele que sustentam a sua vida material. Na forma e na cor do Manto de Gaia reconhecemos a primeira noção de paisagem – uma superfície terrestre de beleza e vida.» ²¹



Australia 124

A este eixo vertical, céu, superfície e profundezas da terra, podemos ainda atribuir a cada uma das suas partes, um estado temporal, respectivamente, futuro, presente e passado.²²

O manto de Gaia separa o céu das profundezas da terra, e o passado do futuro.

A constante alteração da paisagem, devido por exemplo às diferentes estações do ano, fazem-na destacar-se como superfície, separada do céu e das profundezas. O facto das alterações na paisagem serem também resultado da acção do homem – para cada tempo histórico reconhecemos uma paisagem – transformam-na em superfície de inscrição. E porque esta superfície é sempre a inscrição do presente, ela separa também o passado (o que anteriormente foi inscrito na paisagem) do futuro (o que ainda será inscrito).

Os presentes anteriores são cobertos por novos presentes que se impõem na paisagem, e o passado é progressivamente enterrado. As escavações arqueológicas encontram por baixo da superfície da paisagem restos de tempos idos, provas do passado.

E a esta relação entre a superfície do presente que se sobrepõe às superfícies anteriores enterrando-as, falta acrescentar o futuro.

Tal como o céu, o futuro é desconhecido, indeterminado e prolonga-se até ao infinito, ao passo que a terra é densa e compacta, oferecendo resistência, e sabemos que é finita. É também comum associarmos o céu ao futuro último, (religião) ou ao avanço tecnológico (por exemplo através da ciência espacial, ou da construção em altura).

20. Vou destacar a de Pherecydes, « He differentiates between the two Greek terms for Earth: Gaia and Chthon. Three things, he says, are eternal: Zeus, Chronos and Chthon, i.e. Sky, Time and Earth. Zeus and Chthon come together in the first marriage and during its consummation naked Chthon is transformed into Gaia: ' after three days Zeus made a wide and beautiful mantle on which are woven in all colours the world's lands and seas' and with this mantle Chthon, known only in marital intimacy to Zeus, is veiled by the lightness and beauty of Gaia's surface which hides Chthon's unknowable depths.» COSGROVE, Denis – "Landscapes and myths, gods and humans". In BENDER, Barbara - *Landscapes politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1995. pp.283,284.

21. « It is upon Gaia's mantle that humans dwell and from it that their material life is sustained. In the form and colour of the Gaian mantle we recognise the first notion of landscape- a terrestrial surface of beauty and life.» Ibid, p. 284

22. Cosgrove apresenta uma outra relação entre este eixo e o tempo, através de Chronos.

Os desenhos que faço directamente sobre a terra são também desenhos tridimensionais. As irregularidades que apresentam prendem-se com as características do solo em que faço as escavações. Estes desenhos são efémeros e adaptados às especificidades do solo.

A paisagem enquanto superfície, oferece-nos tal como a folha do desenho, apenas um dos seus lados, ocultando a outra, que desmerece assim qualquer cuidado. Em ambos os casos e por razões diferentes, a visibilidade de um dos lados provoca a invisibilidade do outro. Tal como o Manto de Gaia cobre as profundezas da terra ocultando-a, a exposição de um desenho numa face de uma folha oculta necessariamente a outra face. Estes desenhos tridimensionais no solo, funcionam como a exposição desse espaço oculto, coberto pela paisagem.

Mas porque são escavados do solo e não erigidos, remetem automaticamente para o passado, mais propriamente para a arqueologia. Por isso estes desenhos não revelam apenas o que está por debaixo da superfície, mas revelam também uma outra superfície anterior à actual.

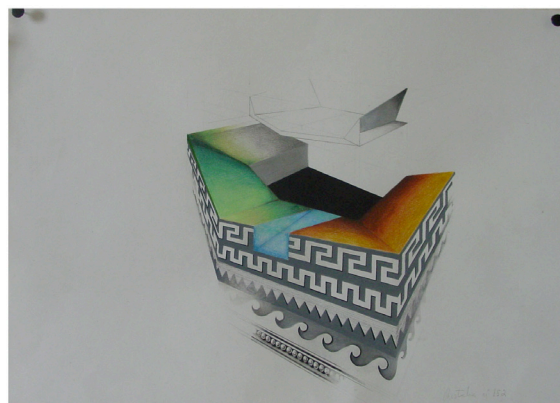


Australia 174

Segundo uma lógica histórica o tempo avança pela sobreposição de camadas que se justapõem umas às outras, da base para o topo.

Em cada uma dessas camadas, a paisagem é diferente e é sempre superfície, como um terraço no topo de um edifício ao qual se vão juntando andares.

Uma das consequências de tal avanço é o esquecimento, é a necessária reconstrução ficcional de que também se faz a história.



Australia 152

«AS CADEIRAS SÃO IMPORTANTES NA VIDA!

AS MESAS SÃO IMPORTANTES NA VIDA!

[...]

Mesas = elementos sobreerguidos no terreno.

As mesas são o espaço intelectual e prático Sobreerguido do terreno.

As mesas, mecanismo de expansão intelectual e prática No futuro abateu as paredes divisórias e conduzem praticamente; isto é; artístico-arquitectonicamente.»

Mário Merz, “che cos'è una casa?”



Australia 34

3.4 Memória



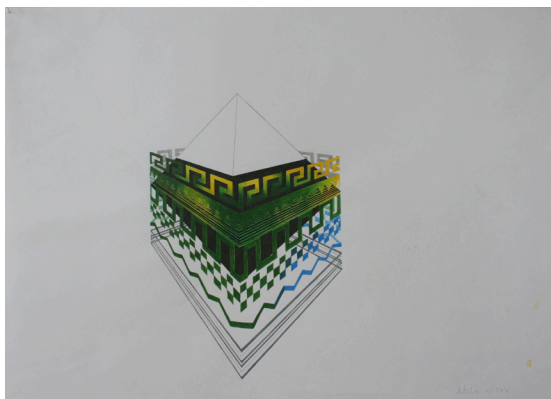
Australia 132

A neve produz uma entropia temporária, o que é um conceito contraditório, porque é característica da entropia ser irreversível e a neve, como sabemos, resulta de um estado reversível da matéria. Contudo quando neva, tudo se torna temporariamente branco, tudo se torna menos definido e mais indiferenciável. Mesmo a distinção entre o céu e a terra desaparece, tudo é branco. Perceber onde acabam uns objectos e começam outros torna-se difícil porque a neve esconde as linhas, as cores, e até as formas.

Objectos diferentes ligam-se pelo branco. Debaixo de um nevão não existe início nem fim para as coisas. Apenas irrompem fragmentos que pontuam a paisagem.

As fotografias da neve estão próximas das fotografias de catástrofes, evocam a aura romântica do desastre. A neve apaga provisoriamente as referências da paisagem, o que por um lado parece assemelhar-se a uma aceleração da história, mas por outro parece providenciar uma superfície nova, um grau zero da paisagem. Entre o fim e o início.

Costumo pensar nestas imagens da neve como imagens da memória. Escolhi incluir estes diapositivos porque são imagens da própria neve, do efeito que a neve tem sobre a paisagem. E é este efeito de ocultação sobre os objectos, deixando que espreitem por entre o branco, que eu associo à memória. A nossa memória não é um arquivo perfeito, é um arquivo sujeito ao esquecimento, mas esta imperfeição não é um defeito porque é o que possibilita que constantemente reinventemos a história e a vida, é o que abre a vida e a história à contingência. A memória não tem fundo, não tem um início ou um fim como um arquivo, porque ela é sempre reconstrução a partir dos fragmentos, como a reconstrução da paisagem que fazemos nestas imagens da neve. Isto não quer dizer que a memória seja infinita, ela é finita tanto quanto um sujeito é finito, mas quer dizer que ela se dobra constantemente, ou melhor, que tem a possibilidade de se dobrar infinitamente. Esta é uma memória que não é inteiramente factual como um arquivo, mas é uma memória que envolve continuamente o mundo no sujeito que o lembra. Dinâmica, é susceptível de preenchimento de lacunas de tempos a tempos por pormenores, ou episódios inteiros, da forma como pretendíamos ou julgaríamos inconscientemente mais conveniente ou apelativo.



Australia 144

Em *Australia* é também difícil saber onde ainda é Austrália ou já é outra coisa. A teia relacional que se estende entre mim e a Austrália desenrola-se como um manto de neve sobre o mundo tornando invisíveis as linhas, as cores e as formas que normalmente distinguem as coisas umas das outras. O conhecimento da Austrália opera-se na sua passagem à imaterialidade, e esse espaço invisível que resume a nossa cultura é também um espaço de invenção de novas formas de ver.



Australia 154

Na perspectiva de incorporar essa dinâmica mnemónica e projectiva da memória nos meus desenhos recorro frequentemente a referentes de vá-

rios momentos históricos e complico-os sobre o mesmo desenho.

De forma semelhante ao efeito da neve sobre a paisagem (superfície de inscrição do presente), muitos dos meus desenhos representam apenas fragmentos. É difícil dizer por onde um desenho começou e, se chegou a acabar, onde acabou. Tendo em consideração as convenções geradas a partir deste medium, uso, por exemplo, a grafite como rasto de memória. Existem muitas hesitações que torno visíveis, linhas que não continuei mas não apaguei. O desenho vai-se construindo no papel e com o papel, tentando eliminar a dicotomia forma/fundo.

Todos os desenhos são realizados segundo uma prática sempre aberta à experimentação. Trabalho a partir da articulação de vectores que ligam o desenho a assuntos, sejam eles internos ou externos ao *medium*. Dentro desta dinâmica, o desenho passa a funcionar como um *medium* agregador que articula vectores que conectam convenções específicas do desenho com assuntos que lhe são exteriores²³, como seja o caso da memória.

23 KRAUSS, Rosalind - "A Voyage On The North Sea" *Art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames and Hudson, , 2000, pp. 26

3.5 O Tempo na *Australia*

«A história é representativa, enquanto o tempo é abstracto.»

Robert Smithson, *Some Void Thoughts on Museums*

Falando do tempo quotidiano, todos concordamos em defini-lo como o curso sequencial não reversível que se desenrola do passado irrecuperável para o futuro indeterminado. Ao admitirmos esta definição estamos a compreender o passado como o que já não é presente, e o futuro como o que ainda não é presente, porque é em relação ao presente que o passado é irrecuperável e o futuro indeterminado. Concluímos então que o tempo é um curso unidireccional no qual avançamos numa sequência contínua de *agoras*,²⁴ sendo que o nosso tempo é sempre o do presente.

Mas se é verdade que o presente define o passado e o futuro, o contrário também o é. É a consciência deste trânsito, o de já termos sido e o de irmos a ser, que define o que somos e o que fazemos no presente.

O facto do tempo ser irreversível (o que já foi é irrecuperável) e indeterminável (o futuro é um múltiplo de possibilidades) faz com que desenvolvamos, por um lado, um interesse arqueológico pelo passado no qual não podemos intervir e, por outro, uma vivência especulativa de um futuro aberto de possibilidades. Mas só a consciência de múltiplos passados permite um futuro aberto.

Aceitar um só passado é aceitar um determinismo histórico que se desenrola independentemente do indivíduo, onde o futuro não lhe pertence. O passado cronológico retrata uma sequência de eventos que se seguiram no tempo e que formam a história, retrata o que aconteceu, factos que tiveram seguimento, que desencadearam outros acontecimentos, um encadeamento lógico que exclui eventos ou situações desviantes.

Este é o passado histórico, mas o passado não compreende só a história – o que aconteceu – mas integra também o que poderia ter sido. Só na consciência de um passado complexo repleto de *pregas*, onde todos os períodos históricos albergam pontos de divergência, podemos encontrar a abertura, a indeterminação do futuro. Só assim podemos encontrar a possibilidade de divergir.

Como é que podemos tornar o passado complexo?

Pensando-o como uma espécie de presente anterior aberto à possibilidade do futuro que se segue, para assim restituirmos a contingência ao passado.

Procurando fissuras na história, no passado que permitam a entrada para o interior do tempo e da história.

No passado encontramos o futuro porque o passado recupera a contingência que o presente vai roubar ao futuro.

Em *Australia* procuro reflectir sobre a natureza elástica do tempo, de como o passado reflecte o futuro e vice-versa. Não segundo uma perspectiva do retorno do mesmo, mas através da *contingência*²⁵ que podemos encontrar quer do futuro quer do passado.

24. Veja-se acerca do tempo do ser-uns-com-os-outros no mundo. HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de século, 2003.

25. Veja-se: AGAMBEN, Giorgio – “Bartleby ou da contingência”. In *Bartleby Escrita da Potência*. AGAMBEN, Giorgio; Paixão, Pedro. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

3.5.1 Panorama zero



Australia 148

A dada altura do texto *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Robert Smithson escreve que se estava a sentir como que dentro de um filme que não conseguia perceber, e foi no momento em que se deparou com um sinal verde que indicava a construção da auto-estrada que iria passar por Passaic que tudo ficou claro.

«Aquele panorama zero parecia conter ruínas ao contrário, ou seja – todas as novas construções que eventualmente serão construídas. Isto é o oposto das “ruínas românticas” porque os edifícios não caem em ruínas depois de serem construídos mas erguem-se em ruína antes de serem construídos.»²⁶ Sendo a ruína o estado de degradação de um edifício, o que resta do todo, como pode este estado anteceder a fase de construção?

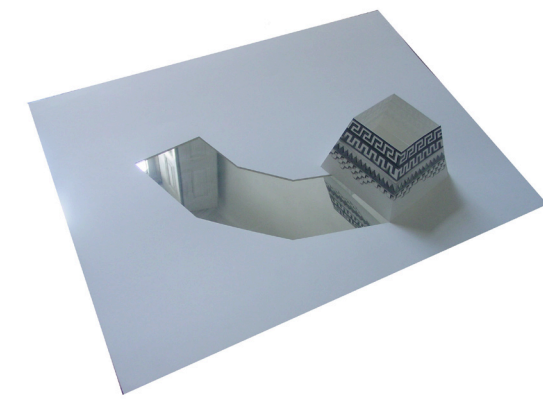
A imagem que desencadeou esta contradição foi a da auto-estrada em construção. Se a auto-estrada estava em fase de construção, significa que à data do cenário que Smithson pôde observar era semelhante a uma ruína, porque ainda só existiam fragmentos do que mais tarde viria a ser uma auto-estrada. A fase inicial de construção assemelhava-se à fase de ruína que aquela estrutura e *todas as novas construções que eventualmente serão construídas* um dia virão a enfrentar.

O *panorama zero* esmaga o tempo, torna indiferenciáveis as dimensões de início e fim, futuro – a construção de um futuro edifício – e passado – a ruína de um anterior edifício.

Quando nos defrontamos com os alicerces, ou com outra fase inicial da construção de um edifício, apenas vemos indicadores dessa construção. O resultado final da obra é desconhecido e, por isso, o edifício nesta fase está aberto à contingência. Mas quando o edifício estiver terminado, a sua forma final exclui todas as possibilidades anteriormente antevistas em favor daquela que o edifício tomou. Mas depois, em ruína, o edifício volta a recuperar a contingência que tinha perdido. Com as ruínas, como certificado do que foi mas já não é, regressa ou retorna ao edifício a possibilidade

26. «That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.» FLAM, Jack [ed. Lit.]: *Robert Smithson: the collected writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p.72

de ser (ou de ter sido) de várias formas. As ruínas são apenas fragmentos dos edifícios, estão abandonadas pelo espaço à sua volta, são apenas indicadores tal como a fase inicial da construção. É por isso que restituem ao edifício a possibilidade que ele perdeu quando existia daquela forma e de mais nenhuma. Tanto a ruína como a construção são estados incompletos de um edifício. O futuro porque ainda não sabemos como vai ser, e o passado porque já não podemos saber, concedem e restituem, respectivamente, aos objectos a possibilidade de serem de várias e diferentes formas.



Australia 171

«Passaic parece cheia de buracos [...] e esses buracos são num sentido os vazios monumentais que definem, sem tentarem, os rastros de memória de uma série de futuros abandonados. Tais futuros encontram-se nos filmes utópicos de série B, e são depois imitados pelos habitantes dos subúrbios.»²⁷

As construções a que Smithson se refere têm como modelo a arquitectura já obsoleta usada em filmes utópicos que retratam o futuro, por outras palavras, as construções são obsoletas (ruínas) antes de serem construídas porque imitam um modelo de futuro que já foi abandonado. Por serem imitação de filmes de ficção, as construções não se inscrevem na história ou no passado do lugar – até porque estes subúrbios nem sequer têm passado, *apenas o que passa por futuro* – tal como os filmes que imitam, elas distanciam-se do fluxo contínuo do tempo ou da história, porque saltam para o futuro. Destes saltos resultam antecipações do futuro em várias direcções que com o passar do tempo deixam de corresponder à evolução histórica. Assim, o futuro que imitam «[...]está “fora do prazo” e “fora de moda”[...]»²⁸ e já não é, portanto, o tempo por vir, pelo que é possível estar neste falso futuro. Por isso Smithson responde afirmativamente à questão que coloca a si próprio: «[...] terei eu deixado para trás o futuro real de forma a avançar para um falso futuro?»²⁹

Para Robert Smithson este futuro é falso porque é obsoleto, porque Passaic está repleto de construções que podemos identificar como antecipações do futuro que com o passar do tempo ficaram “fora de moda”. O futuro só pode ser considerado falso, ou só pode estar perdido, quando for passado, e o futuro só pode ser passado se o entendermos como antecipação.

«Estou convencido que o futuro está perdido algures na melancolia do passado não-histórico; está nos jornais dos dias anteriores, na insípida

27. «Passaic seems full of “holes”... and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. » Ibid., p.72

28. «“out of date”», «“old fashioned”» Ibid., p.73

29. «[...] did I leave the real future behind in order to advance into a false future?» Ibid., p.72

publicidade de filmes de ficção científica, no falso espelho dos nossos sonhos rejeitados. O tempo transforma metáforas em coisas e amontoa-as em quartos frios [...]]»³⁰

Sendo que futuro é o tempo por vir e passado o tempo que já foi, como podemos dizer que o futuro se perde no passado?

Só o podemos fazer se considerarmos o futuro como possibilidade, como o que pode acontecer, desconsiderando a obrigatoriedade do tempo futuro estar sempre à nossa frente.

O nosso trânsito irreversível no tempo acontece do passado impossível de alterar para o futuro indeterminado e, por isso, aberto à possibilidade. O passado é o que aconteceu, o futuro o que pode acontecer. Esta liberdade característica do tempo por vir faz com que vivamos o futuro de uma forma especulativa e avancemos no presente antecipações possíveis, ou seja, no presente o futuro é um múltiplo de possibilidades. A vivência do futuro no presente é indissociável da vivência de um tempo indeterminado. O futuro não é só o que vai acontecer mas é também o que pode acontecer, é o tempo indeterminado que se segue absolutamente.

O futuro perde-se no passado porque o que pode acontecer progressivamente deixa de poder acontecer. O trânsito em direcção ao futuro obrigatoriamente inviabiliza uma série de possibilidades que poderiam ser, mas isso não torna o futuro mais determinado, porque à medida que essas possibilidades se perdem novas aparecem. A cada momento presente o futuro é diferente.

O que é possível num momento é sempre diferente do que é possível num outro. O futuro perde-se todos os dias para o passado porque todos os dias se renova. Aliás, ele perde-se continuamente no passado, e é por isso que ao contemplarmos o passado vemos o futuro porque vemos o que no passado se pensava poder acontecer no futuro.

Conseguir ver os futuros do passado constitui o vislumbre mais próximo que podemos ter do futuro. A indeterminação que compreendiam e a forma natural com que a perderam para a história, renovando-se uns nos outros, esclarece-nos sobre o que pode ser o futuro para além do tempo que está sempre à nossa frente.

30. «I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms [...]]» Ibid., p.74

3.5.2 Antecipando o Futuro



Australia 35-99

É a certeza de que chegará e a indeterminação do que chegará, que abre caminho à antecipação do futuro, desde as simples previsões às construções futuristas. Naturalmente, qualquer antecipação do futuro é feita a partir de um dado presente específico que vai influenciar de forma decisiva os contornos dessa proposta, ou seja, à data da sua elaboração a antecipação, tal qual o nome indica, é presente, está integrada no fluxo temporal – o acto de antecipar é presente, mas o conteúdo da proposta, esse diz respeito ao que está por vir. Se à medida que o tempo se desenrola essa antecipação não se verificar, ela nunca vai deixar de ser uma antecipação, uma visão do futuro, passando automaticamente à condição daquilo que poderia ter sido mas não foi.

Uma antecipação passada apenas gravita em torno da história, não possui a solidez de um facto e é progressivamente esquecida porque está afastada do encadeamento lógico histórico, ela não faz sentido, ela é um objecto estranho que põe em causa a clareza e objectividade históricas e por isso tem de ser excluída. Recuperar esses momentos perdidos significa não só resgatá-los do esquecimento, mas também da forma como os temos vindo a recordar (fracassos).

No momento em que deixam de ser uma possibilidade de futuro e passam à categoria fantasmagórica do que poderia ter sido, tornam-se enunciados físicos, provas de que as coisas podem ser de outra maneira, que o curso do tempo é um curso livre, e em vez de fracassos, estes futuros falhados podem ser encarados como afirmação da possibilidade de divergir.

Alguns dos artigos de revistas catalogados no projecto entre os números 35 e 99 apontavam à data da edição possíveis futuros que entretanto, passado o período que antecipavam, não se concretizaram. São documentos de uma história paralela, a do que não aconteceu.

Em *Australia* o tempo não obedece ao esmagamento unidireccional de uma linha, cada momento é encarado como um nó, como abertura a outras histórias.

A Austrália, da mesma forma que outras colónias, preencheu no passado o imaginário dos europeus, tornando-se objecto da literatura utópica. Estes artigos de revista que indexei por tratarem de especulações relativamente ao futuro, expõem à sua maneira o seu próprio projecto imaginário, mas, neste caso, no futuro e não numa terra distante.

As utopias são simetrias criadas pelo homem, distantes da realidade e por isso não históricas, mas que paradoxalmente estão frequentemente ancoradas na história, representando uma crítica e propondo soluções para as angústias do tempo histórico em que foram escritas. Como na sua maioria não se tornaram realidade, os artigos que escolhi constituem, tal como as utopias, uma simetria.



O TRANSPORTE AÉREO DO FUTURO

Por: Kim Fowler

Este é o avião do futuro, com dupla fuselagem e uma só asa. Foi apresentado pelo engenheiro da Lockheed, J. W. Moore.

Dois aviões gigantes, voando lado a lado, com uma asa comum pode ser a resposta adequada aos problemas dos grandes transportes por via aérea.

Falando no Instituto Americano de Aeronáutica e Astronáutica, em Washington, DC, o especialista da Lockheed, J. W. Moore, informou que o avião de dupla fuselagem, com dois corpos e a asa comum, resultará mais económico do que os aviões convencionais.

E acrescentou que "as duas fuselagens siamesas, contribuirão para a redução dos custos operacionais directos em cerca de 11% relativamente ao

avião normal". Mas isto não é a única vantagem. De acordo com o engenheiro Moore, o custo da hora de voo por passageiro, será 9 a 15% mais barato no avião de fuselagem dupla.

"Outro aspecto que torna este novo avião muito atractivo é a economia de combustível", disse Moore; "se os preços dos combustíveis aumentarem mais depressa do que a inflação, então as vantagens do avião de fuselagem dupla serão ainda maiores".

Outras vantagens são "uma maior versatilidade de carga e um tempo mais curto para esta operação".

Moore informou ainda que o aspecto desta nova aeronave será impressionante. "O avião de fuselagem dupla oferece menos resistência à deslocação, o que aumenta a sua eficiência".

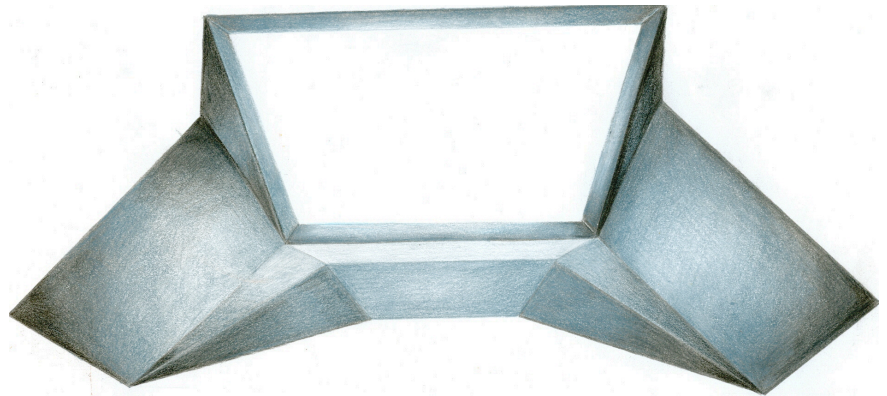
O estudo conjunto levado a efeito com D. V. Maddalaw, do Centro de Pesquisas da NASA, mostrou que este novo conceito de avião tem grandes possibilidades futuras.

O avião de fuselagem dupla tem grandes vantagens potenciais em termos de peso, rendimento e custo de voo, quando comparado com o avião convencional de corpo simples.

Como vimos anteriormente, qualquer antecipação do futuro é produto da conjectura presente em que é realizada. O que significa que ao anteciparmos o futuro não estamos simplesmente a declarar o que pensamos que vai acontecer futuramente, mas revelamos também a especificidade do nosso tempo; receios, desejos, soluções...ou seja, tal como as utopias, as antecipações estão ancoradas na história. Quando estas previsões não se concretizam e se tornam obsoletas, elas deixam de nos falar do futuro para nos passarem a falar do passado. Mas de um passado não histórico, uma simetria do passado histórico, diferente da realidade. Só quando se tornam obsoletas é que se constituem como uma simetria, e por isso só podem ser uma simetria do passado. Embora tanto a literatura utópica como estes artigos estejam truncados num tempo específico que os condiciona e os faz funcionar como simetria desse tempo. No primeiro caso a simetria é criada intencionalmente de forma a constituir-se como uma crítica a uma situação presente. Já no segundo caso, a simetria ocorre de um processo involuntário e só se verifica quando esse tempo específico que a condiciona se torna passado. Não existe intenção de criar uma simetria, ela forma-se com o passar do tempo. Assim, a este segundo tipo de simetrias não corresponde um mundo melhor como as utopias propõem, mas apenas um mundo divergente.

O futuro que os artigos que escolhi antecipam, é sobretudo tecnológico. Como não se prendem com nenhuma realidade específica que não a evolução tecnológica, estes futuros obsoletos possuem um carácter abstracto e global. Representam, por isso, um espaço de coincidência entre a Austrália e outros lugares. Este tempo coincidente é o tempo da *Australia*.

Australia 136



4 Conclusão

4. Conclusão

O período a que corresponde este mestrado representa apenas uma etapa deste projecto, que se prolongará por tempo indefinido. Contudo, apesar do término do mestrado não coincidir com o do projecto, o período que ele compreende resume uma etapa crucial para o seu desenvolvimento, e é sobre ela que vai incidir esta conclusão.

A *Australia* é um trabalho processual que se vai definindo à medida que vai evoluindo. Nesta primeira etapa do projecto elaborei uma estrutura base, suficientemente flexível para permitir que o projecto continuasse a crescer sem constrangimentos de ordem formal ou conceptual.

O projecto começou por explorar o conceito de virtual em Deleuze, pensando a Austrália a partir dos seus virtuais. Mas com o evoluir do trabalho, o conceito de virtual passou a ser insuficiente para comportar o jogo dinâmico entre a Austrália e a *Australia*. Resumindo, esta incompatibilidade sucede porque os virtuais são imagens imateriais que rodeiam um objecto, e em *Australia*, estas imagens transformam-se em objectos – que também se rodearão de virtuais; portanto, ao cartografar o espaço virtual da Austrália estou a alterar a sua natureza.

Para que o projecto progredisse sem qualquer tipo de constrangimentos teóricos, optei por criar conceitos que acompanhassem de uma forma paralela o evoluir do trabalho prático. Assim, a estrutura que descrevi na primeira parte deste relatório não é idêntica ao trabalho prático, na realidade, assume-se como um pensamento paralelo, que também se altera com o evoluir do projecto.

A fim de responder ao desafio a que me propus no início deste mestrado – explorar o campo específico da arte enquanto espaço de reflexão sobre a realidade e como meio de produção de conhecimento, sem contudo comprometer a especificidade do seu discurso – construí este projecto explorando dinâmicas próprias do campo da arte, como seja, por exemplo, a relação do papel do título na construção da obra.

Na base da carta individual da Austrália está um processo dinâmico que descrevo como teia relacional. Esta teia relaciona a Austrália com outros objectos, imagens, sensações, lembranças, etc., descrevendo portanto, relações de convergência. Assim, a carta que dela resulta não corresponde simplesmente à Austrália, mas às convergências que se estabelecem a partir dela. Estes pontos de convergência são as obras, e são elas que vão enunciando o que é a *Australia*.

Se por um lado este esquema visa expor o sujeito como participante activo da realidade, e assim desconstruir a ideia de uma única e inequívoca realidade separada dele, por outro lado, ele promove uma base flexível que possibilita que o projecto evolua segundo práticas específicas do contexto artístico.

O carácter inconstante da *Australia* e a expansão permanente que lhe é característica levaram-me a optar por produzir um projecto onde todas as obras tivessem o mesmo título e fossem numeradas segundo a sua ordem de produção; porque todas se referem ao mesmo objecto. Com esta

metodologia, exploro a relação tautológica que o espectador espera entre título e obra. Como o título das obras remete cognitivamente para um lugar físico e específico, a Austrália, o espectador irá tentar relacionar o projecto com a Austrália. Mas, dado que as convergências que estabeleço a partir da Austrália são de natureza diversa, e os objectos que delas resultam reflectem essa diversidade, o espectador vê-se confrontado com uma série de objectos que desafiam a sua compreensão da Austrália. Uso a minha posição de artista e o espaço entre a obra e o título para, respectivamente, propor-me a mim e também ao espectador como criadores de realidade, ao mesmo tempo que desconstruo a Austrália como uma realidade única e inequívoca.

Com o evoluir do projecto, a *Australia* foi-se progressivamente afirmando como um espaço de coincidência entre a Austrália e objectos divergentes, e o processo de trabalho passou a consistir numa cartografia desse mesmo espaço. Este espaço de coincidência define-se pela indeterminação em relação a um lugar ou tempo específicos, e resulta de um excedente das representações do mundo. Ao construir-se sobre este espaço, a *Australia* torna-se, ela própria, uma representação do mundo.

Este duplo que, no fundo, não representa nenhum objecto para além da *Australia* (que não é um objecto em si) volta a evocar o Museu fictício de Marcel Broodthaers.

A procura de convergências entre a Austrália e objectos divergentes, e consequente inclusão no projecto de objectos que materializem essas convergências, provoca o crescimento exponencial da *Australia*. Este crescimento verifica-se tanto a nível prático como conceptual. Esta metodologia possibilita explorar vários suportes, confrontar objectos encontrados com outros criados por mim e, porque todos os objectos acrescentam significado à *Australia*, abrir o campo conceptual do projecto a novos temas. Retomando o exemplo do espaço de coincidência; a afirmação deste espaço para a *Australia* resultou na inclusão dos postais no projecto. Apesar de já os ter encontrado há algum tempo, e a partir deles ter produzido, por exemplo, o *Australia 19*, só mais tarde os incluí no projecto. Incluí-os porque retratavam uma ilha, mas a partir da sua confrontação com as obras anteriores, como os diapositivos, os artigos de revista, ou mesmo os desenhos, percebi que a indeterminação em relação a um lugar ou tempo específico era comum a todos eles.

É a própria evolução do projecto que vai definindo a *Australia*. Por isso cada apresentação pública é uma cartografia provisória da *Australia*. Até ao momento apresentei cinco vezes o projecto, quatro das quais através da exposição física das obras, e uma através da publicação de duas obras numa revista.

Um projecto como este pode nunca acabar, porque a sua estrutura assim o permite. Não sei por quanto tempo mais o vou continuar, mas, de momento, sei que necessito explorar o ponto de chegada desta etapa, a *Australia* como um lugar de coincidência.

5 Bibliografia

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio – “Bartleby ou da contingência”. In *Bartleby Escrita da Potência*. AGAMBEN, Giorgio; Paixão, Pedro. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008. ISBN 978-972-37-1295-7

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind – *Formless: A user's guide*. Nova Iorque: Zone books, 1999. ISBN 0-942299-43-4.

BRETON, André – *Conversations: The autobiography of surrealism*. Nova Iorque: Paragon House, 1993. ISBN 1-55778-423-X

CASTREE, Noel – *Nature*. Londres: Routledge, 2005. ISBN 0-415-33905-7

COSGROVE, Denis – “Landscapes and myths, gods and humans”. In BENDER, Barbara - *Landscapes politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1995. ISBN 0 85496 373 1. pp. 281-305

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix – *Rizoma*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1108-0

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire – *Diálogos*, Lisboa: Relógio d'água, 2004

FLAM, Jack [ed. Lit.]: *Robert Smithson: the collected writings*. University of California Press, Berkeley, 1996

GIL, José – “Um virtual ainda pouco virtual”. *Revista de comunicação e linguagens: Imagem e vida*. Relógio d'água: Lisboa. Nº31 (2003)

HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de século, 2003. ISBN 972-754-185-2.

KRAUSS, Rosalind - “A Voyage On The North Sea” *Art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames and Hudson, 2000. ISBN 0-500-28207-2

KRAUSS, Rosalind – Reenventing the medium. *Critical Inquiry*, Vol.25, n.º2 (1999), pp289-305

MERZ, Beatrice; GENNARI, Grazia; RAMOS, Maria – “CHE COS'È UNA CASA?": *Mario Merz e a Casa Finonacci na Casa de Serralves*. [catálogo], Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN 88-7757-091-1

MORE, Thomas – *Utopia*. Mem Martins: Europa-América (s.d.)

NESBIT, Molly; SAWELSON-GORSE, Naomi – “Concept of nothing: new notes by Marcel Duchamp and Warter Aressberg”. In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon – *The Duchamp effect*. Massachusetts: The Mit press, 1999. ISBN 0-262-52217-9. pp131-175.

OLWIG, Kenneth – “Sexual Cosmology - Nation and landscape at the Conceptual Interstices of nature and culture; or, what does Landscape really mean?”. In BENDER, Barbara - *Landscapes politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1995. ISBN 0 85496 373 1. pp 307-343.

PERNIOLA, Mário – *A Arte e a Sua Sombra*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 972-37-1087-0.

RAJCHMAN, John – *Construções*. Lisboa: Relógio d'água, 2002.